Rok III. Warszawa, 15 lipca 1910 r. № 14.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

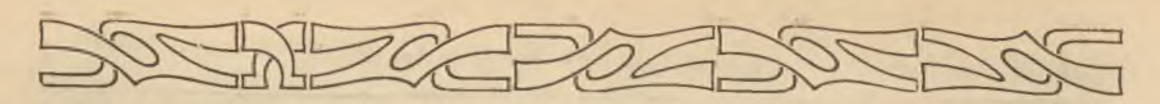
Dramat muzyczny w Niemczech po śmierci R. Wagnera.

„...wer mich (und sich!) lieb hat, der folge mir nicht nach".
(Wagner).

„Knechte erknet' ich mir nur!"
(Wotan w „Pierścieniu Nibel.").

(Ciąg dalszy).

Jeżeli mamy dojść do pozytywnych wniosków względem spuścizny i wpływu Wagnera na potomność, a więc na czasy dzisiejsze, to musimy rozstrzygnąć jedno zagadnienie, które właściwie dla muzyka, patrzącego bacznie na rozwój muzyki od śmierci Wagnera (oraz Berlioza, Liszta, Brucknera, et cons.) nie jest już wcale zagadnieniem: mianowicie—czy większym jest wpływ Wagnera, jako twórcy dramatu muzycznego, czy też Wagnera jako wogóle muzyka, twórcy nowego symfonicznego stylu, pogłębiciela i wynalazcy wielkiego słownika muzycznej ekspressji. Bez wahania musimy się zgodzić na to, że jakościowo przewyższa współczesna symfonja i poemat symfoniczny wszystko, co napisano po Wagnerze na polu dramatu muzycznego i opery. Symfonicznym dziełom R. Straussa, M. Regera, Debussy'ego, Dukasa, Elgara, d'Indy'ego i całej falangi rosyjskich symfonistów nie dorówna żaden współczesny dramat muzyczny; jestem dla „Salome" i „Elektry" z szczerym respektem, ale odczuwam wyższość „Don Juana", „Śmierci i wyzwolenia", „Don Quixota" i innych dzieł symfonicznych Ryszarda Straussa. Musi zatem istnieć przyczyna, która spowodowała, że zapanowało wyjałowienie twórczości dramatyczno muzycznej, mimo iż wpływ Wagnera, jako twórcy dramatu muzycznego nie ustał, i mimo że Wagner jako tego rodzaju indywidualność, największa jaką dramatyczna muzyka posiada, był potężniejszym a przynajmniej o wiele więcej trzymającym na uwięzi ogólną uwagę niż współcześni jemu symfoniści, niż przedewszystkiem Franciszek Liszt, twórca nowej formy symfonicznej, t. j. „poematu symfonicznego"; wszak idea Wagnera miała na swe usługi i jego muzyczny i pisarski talent, teatr w Bayreuth, będący po dziś dzień najwyższym wyrazem zrealizowania sztuki dramatyczno-muzycznej, a propagandą tejże idei byli nietylko Niemcy, ale i obcy literaci i muzycy, nawet malarze (impresjoniści francuscy!), literatura zaś dotycząca wyłącznie dramatu muzycznego przewyższa liczebnie wszystko, co dotychczas o muzyce napisano. Zdawaćby się więc mogło, że właśnie ta forma, którą R. Wagner uznał za najdoskonalszą, największą i jedyną, powinnaby wybujać ponad resztę, budynki operowe zaś stać się przybytkiem „jedynej" sztuki i tego



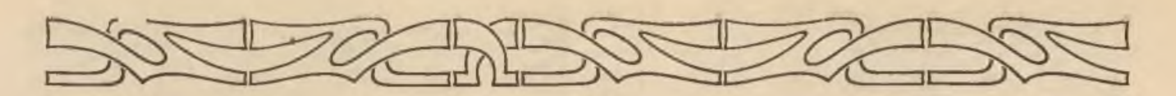
„dzieła zbiorowego“ („Gesamtkunstwerk“) i zepchnąć na drugi plan salę koncertową, przybytek czystej muzyki. Jednakże tak nie jest; ani „Salome“ i „Elektra“, ani „Peleas i Melisanda“, aui „Ariana“ (Dukasa), ani wreszcie „Róża z grodu miłości“ Pfitznera, żadna z innych oper i dramatów muzycznych ostatnich 30 lat nie przyczyniły się do oddania hegemonji w ręce reformy dramatyczno muzycznej R. Wagnera. Musi zatem istnieć przyczyna tego stanu rzeczy. — Nim ją odszukamy, starajmy się pokrótce dać obraz współczesnej „operowej" twórczości w ojczyźnie Ryszarda Wagnera, gdzie najlepiej i najwcześniej zrozumiano i ujęto w system to, co zwie się „reformą Wagnera“. Z pośród wielu kompozytorów niemieckich weźmiemy pod uwagę tylko najwybitniejszych: Ryszarda Straussa, Hansa Pfitznera, Maxa Schillingsa, Hugona Wolfa, Engelberta Humperdincka, Leona Blecha, Feliksa Weingartnera, Ludwika Thuillego, Eugenjusza d'Alberta, Fryderyka Klosego, Wilhelma Kienzla, Zygfryda Wagnera i Karola Goldmarka. Tych 13 nazwisk stanowi piejadę, która w swych 40 dziełach jest wyrazem dążności w dramacie muzycznym powagnerowskim.

Z ich dzieł tylko „Jaś i Małgosia“ Humperdincka, „Evangelimann“ Kienzla i „Salome“ Straussa są znane poza Niemcami. Reszta zaś oper i dramatów muzycznych bądź tylko sporadycznie ukazuje się na scenach niemieckich (i to coraz mniej), bądź nie żyje wzgl. nie żyła dłużej ponad dzień premjery i powtórzenia. Zarówno statystyka jak i ciągłe ogólne skargi i żale w Niemczech są dowodem, że i od rodaków Wagnera nie można spodziewać się niezwykle heroicznych czynów w dziedzinie dramatu muzycznego. A jest to tembardziej uderzającem, że wiele obcych, t. j. nie-niemieckich oper powagnerowskich święci w Niemczech wielkie tryumfy, co więcej—często zdarza się, że Niemcy chcąc ratować repertuar wyciągają z pyłu dawniejsze (zaniedbane), własne i obce opery (Gôtz, Cornelius, Verdi, Donizetti [!], Rossini, Marschner, Weber; Czajkowski, Saint-Saëns, Berlioz i t. d.), a nawet raczą uwzględniać znienawidzonych przez t. zw. krytykę i pewną klikę włoskich werystów też (nietylko Mascagniego, Pucciniego i Leoncavalla).

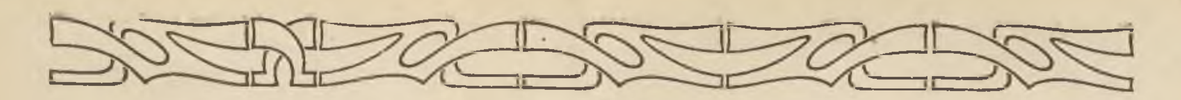
Jak więc przedstawia się niemiecka twórczość dramatyczna i jaki jest jej stosunek do Wagnera i jego reform, i czy istnieje rzeczywiście różnica między operą a dramatem muzycznym, tak silnie zaznaczana przez Wagnera — przynajmniej w pismach? Oto najważniejsze problemy, nad którymi mamy się zastanowić.

* * *

Zazwyczaj spotykamy się z kompromisami dawnej opery i nowych środków, zapożyczonych od Wagnera, jak stosowanie motywów przewodnich, staranność instrumentacji, wykwintniejsza harmonizacja, nieco polifonji, zarzucenie banalnych akompanjamentów i t. p. Wszystko to jeszcze nie jest zasadniczym warunkiem dramatu muzycznego ani nie zastąpi braku zdolności dramatyczno-muzycznych kompozytora. Do dramatu muzycznego należy nietylko muzyka, lecz—zdaniem Wagnera — w pierwszym rzędzie tekst. Przedziwny zbieg okoliczności zrządził, że dramaty muzyczne powagnerowskie albo mają nędzne teksty, które nie pozwalają kompozytorowi rozwinąć swych sił i dążeń do zupełnego splynięcia się muzyki z tekstem, albo też mają niezłe teksty, lecz kompozytor nie jest w stanie podnieść ich wartości przez muzykę, albo wreszcie i teksty i muzyka są bez wartości. Tylko „Salome“ R. Straussa stanowi szczytny wyjątek. Dramat muzyczny, jako „Gesammtkunstwerk“—wyrażenie Wagnera — wymaga od kompozytora wysokiej inteligiencji muzycznej, zrzeczenia się oddziaływania samą muzyką dla siebie, zarzucenia wszelkich teatralnych efektów w tekście i muzyce, wszelkiej pretensjonalnej emfazy i wszystkiego tego, co samo dla siebie może być cennym objawem twórczego talen-

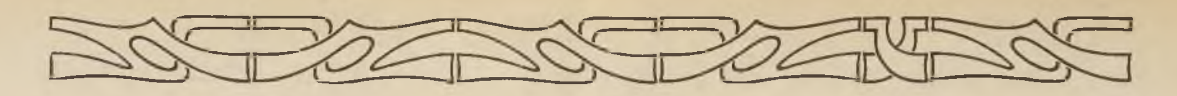


tu, lecz w dramacie muzycznym razi i jego całość, jego logikę rozrywa. Kompozytorów dramatycznych, którzy byli względem sztuki altruistami i swe ludzkie ambicje chcieli poświęcić na ołtarzu wielkiej sztuki, jest nadzwyczaj mało — a niestety ci, którzy nimi są, nie rozporządzają ani połową gienjalności Wagnera. Dlatego wiele współczesnych oper, omijając Scyllę, wpada w Charybdę: jeśli ktoś nie może napisać dramatu muzycznego, to pisze operę. Ta ostatnia zawsze daje większe warunki powodzenia, niż dramat muzyczny. Jakiekolwiek były teksty Wagnera—a nie były znowu tak niesłychanie wartościowe, jak utrzymują niemieccy uczeni i literaci muzyczni — nie można im odmówić głębi, oryginalności wiersza, nawet siły słowa, a przedewszystkiem dość starannego omijania wszystkiego, co nie jest „komponierbar“, co nie da się komponować. Ta zwłaszcza ostatnia zaleta staje się u niektórych niemieckich po-wagnerowskich kompozytorów wadą, zwłaszcza wtedy, gdy nie mając bardzo odpowiedniego i samego przez się wartościowego tekstu poetycznego, biorą pewne znakomite dzieło poezji dramatycznej i przekomponywują je od początku do końca, gdyż ze względu na logikę struktury techniczno-dramatycznej nie mogą opuścić ustępów nie nadających się do kompozycji. Te same wady widzimy w umyślnie dla celów muzycznych napisanych tekstach: one właśnie stają się przyczyną, że o nie rozbija się chęć i dążenie kompozytora, od którego nie zawsze można wymagać, aby przejął się tem, co nikogo zapalić nie może. Dlatego nie istnieje ani dramat muzyczny ani opera, w którejby wszystko od początku do końca było dowodem wewnętrznej konieczności twórczej kompozytora. Jest to zresztą kwestja... etyki artystycznej. Ale nawet u Wagnera znajdzie się sporo miejsc, w których słowo jest przeszkodą gienjalnej, niezrównanej muzyki. Przecież Wagner nie mógłby o sobie powiedzieć, że jest zarówno wielkim muzykiem jak i poetą. Często czujemy, że słowo przeszkadza raczej niż pomaga muzyce, które jest u Wagnera w tych właśnie miejscach tak potężną w siłę psychologicznego języka, że słowo staje się zbytecznem i robi wrażenie, jakby było przyczepione do muzyki ze względu na dramat. Słowo być musi, ale wiedzie byt podrzędni w stosunku do muzyki. Najtypowszym może przykładem jest „Tristan i Izolda“, ten dramat muzyczny, o którym Wagner właśnie wyraził się, że jest bardziej muzyką, niż cała jego muzyka. Ale u Wagnera to wszystko jest tylko w małym stopniu uderzającem w porównaniu z powagnerowskimi tekstami; Wagner bowiem sam był twórcą swych tekstów i omijał wszystko, co mogłoby osłabić wrażenie całości dramatu i co byłoby przedewszystkiem czemś nieartystycznym. Nie każdy zaś z nowych kompozytorów urodził się i muzykiem i poetą: prócz Weingartnera żaden niemiecki twórca dramatów muzycznych nie jest autorem tekstów do swej muzyki. Wszyscy są więc z reguły już naprzód skazani na uległość wobec autora „libretta“. Słusznie też wyraził się prof. G. Adler w swej książce o Wagnerze, iż mistrz z Bayreuthu jest zjawiskiem nie do powtórzenia. Nadto jednym z licznych błędów tekstów do współczesnych dramatów muzycznych jest komplikacja i niejasność, nawet nielogiczność struktury dramatu. U Wagnera jest ona nadzwyczaj prosta, nawet w „Pierścieniu Nibelungów“—niemal „naiwną“. A jednak właśnie *muzyczny* dramat nie znosi komplikacji z zagmatwanej struktury: w tem leży potęga „Tristana“, to jest zaletą „Salomy“ Straussa i... „Jasia i Małgosi“ Humperdincka, w mniejszym zaś stopniu „Lobetanza“ Thuillego i idylli L. Blecha „To jestem ja“. Nie potrzebuję dodawać, że psychologja największej części powagnerowskich dramatów muzycznych jest nad wyraz wątpliwą co do wartości: dawniej istniał „maszynowy bóg“ w akcji, dziś jest zastąpiony maszynowym „bogiem“ t. zw. psychologji. A gdy już i to nie pomaga, wtedy dzieją się... „cuda“ na scenie. „Przeznaczenie“ grające wielką rolę w... filozofji Wagnera jest w tych powagnerowskich dramatach muzycznych jedyną „podpo-



rą“ akcji i jej tła, t. j. „psychologicznego“ procesu. Zwłaszcza teksty J. Gruna do dramatów muzycznych Hansa Pfitznera („Der arme Heinrich“ i „Rose vom Liebesgarten“) są pod tym względem obfitujące w szarady i łamigłówki; w mniejszym już stopniu teksty hrabiego Sporcka do „Ingweldy“ i „Pfeiffertagu“ Maxa Schillingsa. Nie uniknął tej maniery nawet Ryszard Strauss w swym własnym tekście do „Guntrama“: ale Strauss spostrzegł się i wolał wziąć sobie później do pomocy Ernesta barona Wolzogena („Feuersnot“), Oskara Wilde'a („Salome“) i Hoffmannsthala („Elektra“), tak jak Thuille w „Lobetanzu“ miał do rozporządzenia niezły tekst Bierbauma. To właśnie podnosi wartość ich dzieł, że poszukiwali tekstów takich poetów, którzy odpowiedzieli ich indywidualnemu charakterowi, a nie chwytali za jakiekolwiek libretto, byle było możliwe do komponowania. Rzecz jednak dziwna: stosunkowo najlepsze dzieła dramatyczno-muzyczne, które w Niemczech powstały po Wagnerze, nie są właściwie ani operami ani dramatami muzycznemi, lecz — melodramatami, bez względu na to, czy oznaczone są kompromisowemi nazwami „Märchenspiel“ (Humperdinck) i „Singspiel“ (Thuille), tak jak operami będą zawsze opery Czajkowskiego, Corneliusa, d'Alberta, Kienzla, Leoncavalla i t. d., mimo swych odmiennych nazw („sceny liryczne“, „dramat liryczny“, „tragiedja muzyczna“, „widowisko muzyczne“, „dramat“ i t. p.). Niektórzy „ortodoksyjni“ wagnerjanie, jak np. Max Schillings, nie widzą żadnej różnicy między dramatem muzycznym a operą: pierwszą swą operę p. t. „Ingwelda“ nazwał Schillings dramatem muzycznym, następną t. j. „Pfeiffertag“—operą, mimo iż ani tekst, ani technika dramatyczno-muzyczna nie rożnią się niczem od siebie.

Zależność od Wagnera jest u tych kompozytorów czemś wcale nie dziwnem. Uczy nas zresztą historja muzyki, że każdy wielki mistrz zawsze stwarzał „szkołę“, t. j. mniej lub więcej utalentowanych lub nieutalentowanych naśladowców. Tak było z Niederlandczykiem Dufay'em, z Palestriną, Monteverdim, Gabrielim, Mozartem, Beethovenem, Mendelssohnem, Schumannem i wreszcie tak jest z Wagnerem. Ale jak długo opera istnieje nie było takiego niewolniczego naśladowania w wyborze tematów, materjału dramatycznego, w rodzaju psychologicznych konfliktów, postaci, dramatycznych zawikłań, nastrojów, a wreszcie nawet w języku tekstu poetycznego i w czysto zewnętrznych cechach wiersza. Nie możemy dla obrony wagnerjanów powoływać się na pewne epoki historji muzyki, w szczególności historji opery. Świat starożytnych bogów, który spotykamy bez ustanku w dramatach „per musica“ we Florencji i Rzymie w pierwszej połowie XVII wieku był ogólną modą *nietylko w operze;* żaden ówczesny poeta nie był pierwszym pod tym względem i nikt na nikim w tem się nie wzorował, owszem — swoboda była wielka. Opera wenecka z XVII w. odznacza się tem, że jej postacie były wzięte z życia i podniesione do typowości; że zaś typy się powtarzają w życiu, więc o naśladownictwie pewnego wzoru niema mowy. W XVIII wieku bohaterowie i bogowie klasyczni i postacie wzięte z historji są dalszym ciągem florenckiego „renesansu“ muzycznego. Szkoła romantyczna z Weberem na czele wprowadza wprawdzie do librett świat nadzmysłowy, ale również nie można powiedzieć, aby istniał pod tym względem utarty szablon, mimo iż nieraz ten sam temat był przedmiotem operowych tekstów, co zresztą zdarzało się od początku opery i dziś jeszcze się zdarza. Najważniejszem jednak jest to, że dawniej nie kładziono zbyt wielkiej wartości na tekst: możnaby napisać sporo dzieł p. t. „Nonsensy w dziejach operowego tekstu“. Ale z chwilą gdy Wagner położył nacisk na dramat, na wartość literacką dramatu muzycznego, a przedewszystkiem na indywidualność literacką (i muzyczną), to temsamem dał słuszną pod każdym względem dyrektywę prowadzenia



jego dzieła twórczego na dalsze drogi, ku dalszym ideałom. („Kinder! macht Neues! Neues! und abermals Neues! Hängt ihr euch ans Alte, so hat euch der Teufel der *Inproduktivität* und ihr seid die *traurigsten Künstler!*“—woła R. Wagner). U Wagnera są wszystkie postacie pojęte indywidualnie, nie szablonowo. I tak właśnie pojmował on zadanie poety w dramacie muzycznym. W librettach „ortodoksyjnych“ wagnerjanów spotykamy się albo z naśladownictwem pojedyńczych materjałów dramatycznych Wagnera, albo też z konglomeratami wszystkich jego tekstów i pojedyńczych „scen“ i sytuacji. Zwłaszcza u Schillingsa, Pfitznera, Kistlera, Sommera, Weingartnera, Zöllnera, Kretschmera, Zygfryda Wagnera i u innych prowincjonalnych „Ryszardów Wagnerów“ znajdziemy potężną ilość „przypadkowych podobieństw“ nietyle może co do zewnętrznej treści, ile pod względem postaci, nastrojów, „psychologicznej“ maniery, „filozoficznych“ kalemburów, a przedewszystkiem charakteru wiersza i—powiedzmy bez skrupułów — „gwary“ wagnerowskiej. Gdyby naśladowcy Wagnera ograniczyli się do imitowania samej techniki muzyczno-dramatycznej, nie byłoby w tem nic tak bardzo zdrożnego, ale wyzbywanie się wszelkiej indywidualności tam, gdzie można ją zachować, i gdzie łatwo jest najmniejszą zależność ominąć, to w istocie pozostanie w dziejach dramatu muzycznego niezrozumianem curiosum. *(c. d. n.).*

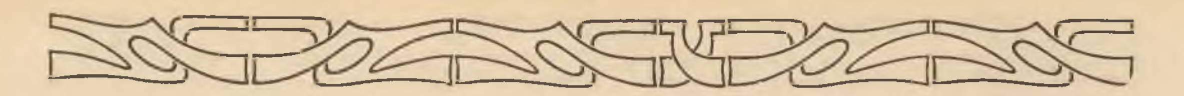
Robert Schumann w stosunku do sławnych muzyków i poetów.

(*Dok.*).

Pierwszym, który wprowadził Schumanna w podziw i zrobił na nim niezatarte wrażenie, był Moscheles. Słyszał go Schumann w Karlsbadzie, mając lat 5 i podziwiał grę jego do śmierci. Moscheles pierwszy wzbudził w Schumannie zapał do muzyki, i decydujące postanowienie poświęcenia się w całości sztuce spowodowało mistrzowstwo Paganiniego. Stało się to w r. 1840.

W Lipsku miał Schumann sposobność usłyszeć wszystkich wybitniejszych wirtuozów swego czasu; był względem nich krytykiem lojalnym. Oceniał bezstronnie zalety, dodawał zapału. Wysoko stawiał grę Adolfa Hensenlta, którego uważał za pokrewnego sobie duchem; z Józefem Joachimem nawiązał serdeczny stosunek przyjacielski. Ze śpiewaczek szczególniejszy talent przyznawał Jennie Lind doskonałej interpretatorce jego pieśni i Schröder—Devrient.

W dziełach poetów szukał od wczesnej młodości pokarmu duchowego. „Faust“ Goethego był w latach chłopięcych jego najmilszą lekturą. O głębokiem zrozumieniu poezji świadczy jego muzyka do scen z goethowskiego arcydzieła (zwłaszcza ostatnia część). Do Jana Paula przylgnął całą duszą. „Ach gdyby wszyscy czytali Paula“, pisal w jednym z listów, „cały świat byłby wtedy stanowczo lepszy, ale przytem i bardziej nieszczęśliwy; Paul doprowadza mnie często do szaleństwa”. Natchnienia poetyckie, jakie w tym okresie czasu wyszły z pod pióra Schumanna, mają wyraźne piętno wpływu Paula. Także romantycy: Tieck, Hoffmann, Schulze, Houwald, Wüllner i Byron obok Paula i pisarzów greckich na dorastającego Schumanna mieli wpływ ogromny. Czas studjów na uniwersytecie lipskim uprzyjemniał sobie uczęszczając na wykłady filozofa Kruga i wgłębiając się w dzieła Kanta Fichta i Schellinga. W Heidelbergu poświęcał się więcej muzyce i literaturze aniżeli prawu. Tam też przetłumaczył z włoskiego na język niemiecki sonety Petrarki.



Pierwszy rok małżeństwa z Klarą Wieck był wiosną w twórczości pieśniarskiej Schumanna. Najpiękniejsze poezje Henryka Heinego, z którym zawarł był osobistą znajomość w Monachjum, przyozdabiał w szatę muzyczną. Na tem polu duch jego potężniał co raz bardziej, potężniał i liryzm. Goethe, Chamisso, Burns, Kerner, Reinick, Geibel, Uhland, romantycy: Moore, Byron, Hoffmann, Möricke, Hebbel i Tieck byli ulubionymi poetami Schumanna; do słów tych mistrzów stworzył całe szeregi najpiękniejszych pieśni.

Romantyczna natura Schumanna była powodem do zapoznania się z dramatami Hebbel'a; jego „Genowefa" zachwyciła Schumanna: pisze wkrótce pod tym tytułem libretto, a następnie całą operę. Korespondencja z Hebblem i osobista z nim znajomość miały dla Schumanna duże znaczenie. Zapoznał się także z Eichendorfem; poeta odwiedził Schumanna w Wiedniu, a usłyszawszy własne poezje, podłożone pod muzykę, w wykonaniu Marchiona, wygłosił zdanie, iż kompozytor słowom jego dał życie. Również szczęśliwym był Rückert, dowiedziawszy się o dorobieniu muzyki do jego „Liebesfrühling'u" i wyraża za to kompozytorowi wierszem podziękowanie. Na hołd ten ze strony poetów zasłużył Schumann w zupełności. Na falach dźwięków schumannowskiej muzyki natchnienia ich szły w świat szeroki i dały im nieśmiertelność.

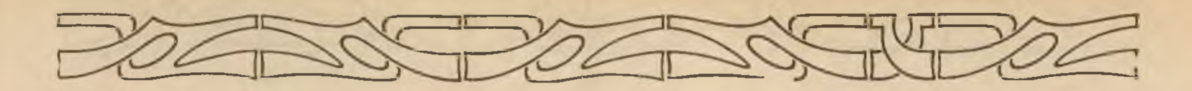
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Jan Sebastyan Bach.*)

Znane słowa Beethovena wypowiedziane o tym olbrzymie muzyki: „Nicht Bach, *Meer* sollte er heissen"— możnaby śmiało powtórzyć, śledząc wzrost kultu dla Bacha w XIX i XX wieku. Ze skromnego, jak cichy strumyczek szepcący nieuchwytne tajemnice, uznania przez współczesnych lipskiego kantora muzyków, uznających w Bachu zaledwie wielkiego wirtuoza-organistę doszły późniejsze czasy do nieopisanego zachwytu i uwielbienia dla nieśmiertelnego arcymistrza i twórcy mszy h-mol, tak, że dziś kult dla jego potężnej muzy przybrał rozmiary morza—oceanu. Bylibyśmy w trudnem położeniu gdyby żądano rozstrzygnięcia kwestji: czy Bach czy Beethoven jest księciem muzyki. Hans von Bülow, gienjalny muzyk, największy z dotychczasowych dyrygientów i jeden z najgłębszych umysłów muzycznych dał trafną i jedynie możliwą odpowiedź: „Bach ist der Tripel-Extract der Musik. Wenn alle Meisterwerke der Musik verloren gingen und das wohltemperirte Clavier bliebe uns erhalten, so könnte man daraus die ganze Litteratur wieder neu construiren. Das wohltemperirte Clavier ist das alte Testament, die Beethoven'schen Sonaten das neue, *an beide* müssen wir glauben... Bach ist der richtige Zukunftsmusiker, weil er immer noch bewundert werden wird, wenn viele Andere in der Erinnerung längst vermodert sind" („Ausgewählte Schriften", 1896, str. 458). Do spopularyzowania Bacha przyczynił się wielce Feliks Mendelssohn-Bartholdy,—jedna z jego największych zasług — a cała twórczość tego kompozytora zdradza silne wpływy twórczości Bacha, w czem kompozytor „Pieśni bez słów" posuwał się nieraz do uderzających reminiscencji (por. op. 7, nr. 6 Mendelssohna i arję h-mol ze suity [symfonji] D-dur J. S. Bacha). Ilekroć Mendelssohn poddawał się krytycznie wpływowi Bacha, charakter jego twórczości nabierał bardziej męzkich cech. Dlatego o wiele wartościowszemi są fugi Mendelssohna, niż jego „Pieśni bez słów", tchnące zazwyczaj jakimś bezsilnym romantyzmem wygładzonym na klasycznej poprawności Mozarta. Czem Bach był dla Chopina—o tem wiemy: był nieustannym towarzyszem, a harmonika naszego mistrza często składa pokłony w stronę „Wohltemperirtes Klavier". Dlatego naigrawania się z Elsnera, jakie od czasu do czasu dają się usłyszeć w „głosach prasy" na-

---

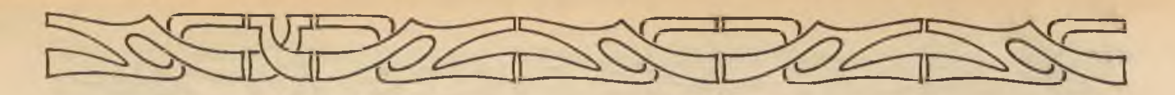
*) Albert *Schweitzer*: J. S. Bach. Vorrede von Ch. M. Widor. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908, 8⁰, XVI + 844 S.



ieżałoby... utemperować. Schumann tkwił w Bachu głęboko; rzec można że jego fantastyczność znalazła swój poniekąd głos sumienia w głębokiej objektywności i olimpijskiem zrównoważeniu Bacha, a fortepjanowa faktura dzieł Schumanna często jest bliźniaczo podobna do Bacha—nawet technicznie. Liszt jak mógł tak szerzył propagandę wielkiego mistrza. O Wagnerze wiemy, że był wielkim wielbicielem Bacha; porównywać polifonję obydwu suwerenów kontrapunktu, rzecz to zapewne i niebezpieczna i bezcelowa, gdyż polifonja u Wagnera jest motywiczna, u Bacha tematyczna — ale kto zna dobrze partyturę „Śpiewaków norymberskich", ten wie, że Wagner nie naśladował Bacha, ale go znał i używał jego środków w celach archaizowania. Co do Brahmsa, to rzecz powszechnie wiadoma, że kojarzył w sobie wpływy Bacha i Händla, jak tego dowodzą jego motety*). Z nie-niemieckich kompozytorów najbardziej przejął się Bachem wielki francuski twórca Cezar Franck. Koroną jednak renesansu bachowskiego jest Max Reger, współczesny obok R. Straussa najwybitniejszy niemiecki kompozytor. Kult Bacha na Wschodzie Europy jest do dzisiejszego dnia niemal platonicznym. Czajkowski wypowiedział o Bachu zdanie, które autorowi „Patetycznej" nie przysporzy laurów. Jeśli kantaty Bacha są dla kogoś „prawdziwie klasyczną męczarnią", dla tego niema rady. Czajkowski jednak byłby stanowczo pogłębił swą inwencję, gdyby był gruntownie poznał Bacha. Rosja jednak posiada pjoniera twórczości Bacha w osobie wielkiego kontrapunktysty Sjergieja Tanjejewa (ucznia Czajkowskiego!). Wpływ Bacha na europejską muzykę jest ciągle silny i być nim nie prędko ustanie. Tem też tłumaczy się, że formy umiłowane przez Bacha, a zwłaszcza fugi, otrzymują ustawiczne zasiłki duchowe od jego potężnej muzy.

Równolegle z kultem Bacha w praktyce rozpoczęto badania nad jego twórczością ze stanowiska umiejętności muzycznych. Rozchodziło się o to, aby zbadać stosunek Bacha do współczesnej i poprzedzającej go muzyki, gdyż nie wszystko, co artyści i literaci muzyczni uważali za wyłączną duchową własność tego mistrza, pochodziło wyłącznie od niego. Mało wielkich twórców, którzyby wznosząc się ponad swe historyczne otoczenie byli zarazem z niem tak bardzo zrośnięci jak Bach. Wówczas nie było muzyka, któryby nietylko nie był wrażliwym na to, co około niego tworzono i nie miał przedewszystkiem wysokiego szacunku dla przeszłości i jej tradycji. Albert Schweitzer wyraża się bardzo trafnie w swem dziele: „Bach jest objektywnym artystą. Sztuka takiego artysty nie jest wcale nieosobistą lecz nadosobistą. Robi na nas wrażenie, jakby posiadał tylko tę dążność aby to wszysto co było przed nim przygotowane raz jeszcze i to definitywnie przedstawić. Nie on żyje, lecz duch czasu żyje w nim. Wszelkie artystyczne poszukiwanie, chcenie, tworzenie, tęsknota i błądzenie minionych i współczesnych gieneracjiześrodkowują się w nim i przetwarzają". Przeciwstawiając go Ryszardowi Wagnerowi, dodaje Schweitzer, że subjektywny artysta jest sam sobie prawem, rzuca się naprzeciw swemu czasowi i daje nowe formy, w których wyraża swe myśli". (str. 1). Aby można było zbadać doniosłość i znaczenie Bacha, należało zapoznać się z muzyką przed i po r. 1700, t. j. mniej więcej od r. 1680. Do lat siedmdziesiątych była to epoka niezbadana, podobna chyba do pierwszych map. I dziś jeszcze nie można stawiać po niej zbyt pewnych kroków, ale to, co uczyniono dotychczas, daje nam pewną możność sądzenia o stosunku Bacha do przeszłości. Jest to główną zasługą wielkiego uczonego muzycznego Filipa *Spitty* (1841 — 1894), którego potężna dwutomowa bjografja wzgl. monografja o Bachu, stała się nietylko podwaliną dla dalszych badań nad twórczością arcymistrza, lecz także kamieniem granicznym dla nowych metod w dziedzinie umiejętności muzycznych (Johann Sebastian Bach von Philipp Spitta, 2 tomy, Lipsk, 1873—80). Jakkolwiek Spitta, który przez swe dzieło stał się klasykiem umiejętności muzycznych, nie wyczerpał wszystkiego materjału historycznego, to jednak jego badania nad Bachem (mimo pewnych jednostronności estetycznej natury) nie pozostawiły ani jednej kwestji na uboczu, tak że nawet w ustępach szkicowo rzuconych na papier, znajdują się wskazówki dla obecnych badaczy, z których w pierwszym rzędzie należy wymienić Seifferta, Scheringa, Kretzschmara, B. Fr. Richtera. Założone niedawno „Muzeum im. J. S. Bacha" w Eisenach, stało się jakby żywą ostoją dla kultu wielkiego Thomaskantora. Od r. 1904 wydaje „Neue Bachgesellschaft" rocznik poświęcony wy-

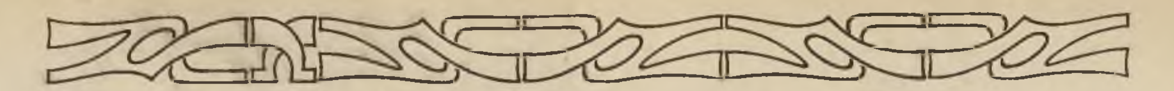
*) O wpływie Bacha na muzykę niemiecką XIV wieku można dowiedzieć się dość dokładnie z broszury R. *Hohenemsera* p. t. „Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten" (Lipsk 1900, IV tom publikacji „Breitkopf & Härtels Sammlung musik: wissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen").



łącznie pracom nad wszystkiem, co Bacha dotyczy: mianowicie „Bach-Jahrbuch“ (redagowany przez d-ra Arnolda Scheringa, docenta umiejęt. muz. na uniwersytecie w Lipsku). Zbiorowe wydanie dzieł Bacha w 46 tomach wydało u Breitkopfa i Härtla „Towarzystwo im. J. S. Bacha“ założone przez Roberta Schumanna, K. F. Beckera, M. Hauptmanna i O. Jahna w Lipsku. Francja nie pozostawała tymczasem Niemcom dłużną w propagandzie Bacha. Główna zachęta pochodzi od twórcy „Les Béatitudes“, Cezara Francka doprowadził ją do wielkich czynów spadkobierca jego idei Wincenty d'Indy z pomocą oddanych sprawie artystów i uczonych, jak Saint-Saëns, Guilmant, Bordes, Pirro, Widor oraz pani W. Landowskiej, jednej z najlepszych interpretatorów Bacha, wykonywującej jego utwory na clavicembalo, używanym w epoce J. S. Bacha. Propagandę Bacha szerzą we Francji: „Fondation J. S. Bach“ i „Société J. S. Bach“, oraz „Schola cantorum“. Czem Bach jest dla dzisiejszego nowożytnego człowieka, jakie i jak potężne wrażenie wywołują jego nieśmiertelne dzieła, o tem wiedzą czytelnicy powieści „Trionfo della Morte“ d'Annunzia.

Obok Niemiec najsilniejszym jest kult Bacha we Francji. Sam fakt, że od roku 1880 po dzień dzisiejszy nie napisano nigdzie prócz „lekkomyślnej Francji“ głębszych i gruntowniejszych monografji o lipskim kantorze, przemawia dostatecznie. Dwie książki o Bachu napisane przez p. Andrzeja Pirro i dwie p. Alberta Schweitzera posiadają tak wielkie zalety, że przynajmniej z jedną z nich zaznajomić polskich czytelników, celem pobudzenia ich do poznania Bacha, uważałem za obowiązek. Jest to książka Schweitzera, której pierwsze dość jeszcze naukowo nieskrystalizowane wydanie ukazało się niespełna lat temu 4 we francuskim języku. Francuscy muzykolodzy w przeciwieństwie do niemieckich położyli szczególny nacisk nie na historyczną stronę twórczości Bacha, lecz na analizę kompozycji tego mistrza, na znaczenie poetycznego pierwiastku w jego twórczości (a więc na programowość i symbolikę), a wreszcie na sposoby wykonywania jego dzieł. Zdziwimy się niemało, gdy stwierdzimy, że Francuzi ubiegli w tem właśnie „naród myślicieli“, który wydał najwięcej estetyków, najwięcej estetyk, gdzie każdy feljetonista pragnie uchodzić za przedstawiciela gotowego systemu estetycznego. Jeden z współczesnych uczonych muzycznych w Niemczech wyraził się raz do mnie, że brak filozofów wykształconych teoretycznie i praktycznie w muzyce, oraz brak muzyków posiadających zdolność filozoficznego myślenia jest powodem, że mimo wielkiej pracy nad estetyką muzyki zdziałano bardzo mało pozytywnego w tej trudnej i niebezpiecznej dziedzinie. Jak widzimy—zgadza się to zupełnie z tem, co Ryszard Wagner powiedział o charakterze niemieckim: „Deutsch sein, heisst eine Sache ihrer selbst willen treiben“. A więc gruntowność pobita jednostronnością! Wyłączność specjalizacji! Przenosząc zaś te tezy na badania nad Bachem stwierdzimy, że wielki klasyk niemieckich umiejętności muzycznych i monograf Bacha, *Spitta*, popełnił dwa zasadnicze błędy: zostawił na uboczu estetyczną stronę twórczości Jana Sebastjana i zbyt wielki nacisk kładł na historyczną stronę swych badań nie analizując ze stanowiska praktyki muzycznej dzieł Bacha. Jego drogą poszli liczni uczniowie, będący dziś filarami wiedzy muzycznej w Niemczech. Dziś nastąpił wśród młodszego pokolenia wykształconego pod kierunkiem uczniów Spitty zwrot, który dał wiele do myślenia starszym uczonym. Objawem tego zwrotu jest artykuł berlińskiego profesora umiejętności muzycznych, d-ra Hermana *Kretzschmara*, p. t. „Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie“ (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907“, Lipsk, 1908), w którym wielki uczony wskazuje na zbyt wielki przerost filologiczno-historycznego kierunku w umiejętnościach muzycznych i żąda, aby ta wiedza, również obszerna jak trudna, stała się „eine aus der Perspektive angesehene, musikalisch angewandte Aesthetik“. Co zaś jest dla Kretzschmara estetyką stosowaną, o tem wiemy z jego świetnego artykułu o hermeneutyce muzycznej (w jednym z roczników Petersa). Nazwałbym jego metodę metodą filologiczną, zastosowaną do estetyki opartej na absolutnem opanowaniu znajomości rozwoju techniki kompozytorskiej od najdawniejszych czasów. Otóż wyrazem tej hermeneutyki muzykologicznej jest „Bach“ Schweitzera oraz „Bach“ (1906) i „L'esthétique de Jean-Sébastian Bach“ (1907) Andrzeja Pirro.

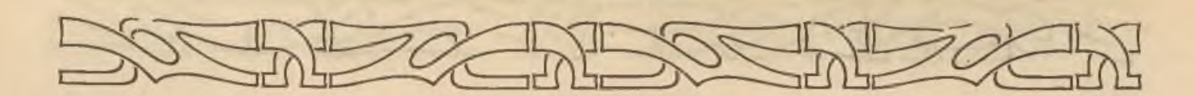
Schweitzer jest teologiem, filozofem (neokantystą) i organistą, a więc jakby stworzonym do napisania dzieła o Bachu—bo ten mistrz wprost wymaga znajomości tych trzech kategorji wiedzy. Nie jest mi dziwnem, że jako neokantysta pokochał Bacha; nim dowiedziałem się, że Schweitzer jest filozofem z tego „obozu“, mniemałem, że gdyby Kant dał się porównać z jakimś z mistrzów muzyki, to byłby nim J. S. Bach—żaden inny. Że zaś p. Schweitzer jest organistą i to—jak Karol Marja Widor w przedmowie



zapewnia—organistą znakomitym, to wyjdzie na korzyść dzieła o Bachu; kto bowiem, nie znając organów, twierdzi, że Bacha rozumie lub—mówiąc modnie — „odczuwa“, ten się łudzi. Nie jest się godnym wykładania o Bachu, jeśli się nie zna choć w przybliżeniu właściwości organu, tego najpolifoniczniejszego instrumentu. Otóż z *praktyki organistowskiej* narodziło się znakomite dzieło Schweitzera, bo nawet nieorganowe dzieła mistrza zdradzają wszędzie piętno tego największego po orkiestrze wszechinstrumentu.

Pierwsze sześć rozdziałów przeznaczył Schweitzer na skreślenie historji tych form, które Bach przejął od swych poprzedników: a więc chorał wzgl. „Choralvorspiel“ (przygrywka chorałowa), kantaty i pasje. Wśród tych historycznych wywodów wzorowanych oczywiście na dziele Spitty i na nowszych uzupełniających badaniach wypowiada Schw. wiele myśli trafnych i mniej trafnych. W naszym referacie pominąć musimy część bjograficzną i historyczną, gdyż w tym kierunku Sch. nie miał zamiaru czynić poszukiwań, dających nowe rezultaty. Jednakowoż zwrócić należy uwagę na niektóre własne myśli autora.

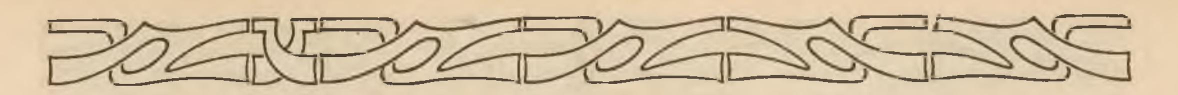
Sch. dzieli artystów na subjektywnych i objektywnych. Sztuka pierwszych leży w ich osobistości (indywidualności) i jest niezależną od epoki, w której żyją. Narzucają oni swej epoce nowe formy i nowe myśli. Takim był Wagner, Chopin, Berlioz, Liszt—czterej najwięksi indywidualiści XIX stulecia. Sztuka Bacha jest objektywną: gdyż jest wyrazem dążeń swej epoki, żyje tradycją, nie tworzy nowych form i nie daje absolutnie „nowych“ myśli, nie czuje potrzeby dawania nowych wartości. Nie znaczy to jednak, aby była nieosobistą — przeciwnie jest do pewnego stopnia nadosobistą; ma tylko jedno silne dążenie, t. j. — aby to wszystko co przed nią stworzono, raz jeszcze stworzyć na nowo w doskonałych i definitywnych formach. „Wszelkie artystyczne poszukiwania nowych dróg, wszelkie chęci, tworzenia, tęsknoty i błędy dawniejszych i współczesnych gieneracji kojarzą się w objektywnym artyście i objawiają na zewnątrz: Bach jest—mówiąc słowami Kanta—historycznym postulatem. Jak widzimy—ten podział czyniony przez Schweitzera (str. 1 i nast.) ma w sobie wszelkie warunki dyskusji i jest zarazem dowodem, że Sch. nie pragnie pogodzić artystycznego punktu widzenia z historycznym. Przeciwstawianie Bacha Wagnerowi ma za sobą wiele „pro“, ale daleko więcej „contra“. Zapewne, że Wagner dal wiele nowych myśli, przedewszystkiem teorję dramatu muzycznego, zrealizowaną bez reszty w kilku jego dramatach muzycznych (w „Tristanie“ i „Parsifalu“ najwięcej), ale też pod wieloma względami zachodzi identyczność jego nowych myśli i form z tymiż jego poprzedników. Te nieudolne krzątanie się koło stworzenia dramatu muzycznego, jakie raz po razie pojawiały się przed nim wraz z pewnemi zdobyczami przed—i pomozartowskiej opery zdołał Wagner dzięki swej *uniwersalnej gienjalności*—tą ostatnią był też Bach (jak pisze Schw. na 2 str. swego dzieła)—wprowadzić na racjonalną drogę. A więc i on pragnienia i szukania swych poprzedników i współczesnych przejął. A jakie błędy odziedziczył po tych, którzy przed nim tworzyli—to rzecz przyszłych badań. Dziś rozstrzygać tego nie można, zanadto bowiem jesteśmy zasugiestjonowani bliskością tego mistrza, abyśmy mogli wciągnąć jego potężną sztukę w zakres historycznych badań — à la longue. Jeśli zaś zastanowimy się nad stosunkiem Wagnera do Beethovena, Webera, Meyerbeera, Chopina i Berlioza, wtedy nabierzemy przekonania, że bynajmniej nie posiada Wagner tak silnie odrębnych cech, aby jego postać mogła wyrywać się z ogólnego tła epoki, w której żył. Czy zaś Bach był tak dalece dzieckiem swej epoki?! Nie zdaje mi się. Wśród wielkiej liczby jego dzieł spotykamy kompozycje, które nie robią wrażenia, że powstały niespełna 200 lat temu. Dlaczego dziś właśnie, w epoce absolutnego indywidualizmu, w epoce rejwodzenia muzycznych jakobinistów, wśród orgjastycznego szastania „nadczłowieczemi“ Schlagwortami muzycznemi—dlaczego dziś właśnie wstaje z „martwych“ sztuka lipskiego kantora? Dlaczego dziś przy słuchaniu wielu dzieł Bacha mamy uczucie, że są one nam bliższe niż niejeden utwór Haydna lub Mozarta? That is the question! A więc Bach nie był li tylko wyrazem swej epoki. Dlatego Riemann bardzo trafnie nazywa Bacha jednym z tych wielkich mistrzów, „których nie można prześcignąć, ponieważ w nim mieszczą się równocześnie muzyczne pojęcia i wiedza jednej epoki (Palestrina, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner), a który posiada szczególne znaczenie i bezprzykładną wielkość dlatego, że w nim osiągnęły najwyższy rozwój stylistyczne gatunki dwuch różnych czasów, tak że między nimi sterczy jak kamień graniczny wrastający w obydwa w olbrzymiej mierze“. Podobnie wyrazić się można tylko o Beethovenie. Odczuwa to i dr. Schweitzer, gdy na str. 88 w zakończeniu historycznej części swego



dzieła pisze: „Bach nie był początkiem nowego; był zakończeniem, w którem wiedza i błądzenie stuleci wypowiadała się po raz ostatni. Ponieważ Bach milczał, lecz mimo to szedł z czasem, wewnętrznie mu obcym, przeto nie mógł go spotkać inny los, jak tylko, że jego dzieła zostały pogrzebane w masowym (wspólnym) grobie, do którego wrzucano innych, aby tam czekały na swe zmartwychpowstanie. Jeśli *talenty* błądzą błędami swej epoki, to jakąż szkodę ponosi sztuka? Ale jeśli gienjusze są zawikłani w to błądzenie, wtedy pokutują za to wieki. Ponieważ Arystoteles był wielkim, przeto rozwój greckiej wiedzy przyrodniczej zatrzymał się właśnie wtedy, gdy mógł był doprowadzić do odkryć Galileusza i Kopernika. Bach, który niemal z lekkomyślności (!!) niezmiernego poczucia siły, wypowiadał się we wszystkich formach i formułach, wstrzymał muzykę niemiecką w drodze, która na polu religijnem doprowadziłaby do tej sztuki, którą Wagner urzeczywistnił na polu dramatycznem“. Te wnioski d-ra Schweitzera czynione a posterori, a więc znów z historycznego punktu widzenia fałszywe i nieproduktywne (wszak Bach nie mógł był wstrzymać rozwoju muzyki, ponieważ nie był znanym), mają w sobie pewną kontradyktoryczną cechę. Po pierwsze: istnieje różnica między „zmartwychpowstaniem“ jednych i drugich kompozytorów. Bach ożył po to, aby zacząć życie prawdziwie nieśmiertelne; inni ożywają (dzięki badaniom historyków muzyki) na to, aby żyć w pracowniach uczonych a często na to tylko, aby być świadkami swego nowego... złożenia do grobu. Nie darmo prof. Kretzschmar nazwał niektóre tomy publikacji „Denkmäler der Tonkunst (in Bayern, Deutschland, Oesterreich)“ — „ein zweites Begräbnis“. Po drugie: nie Bach, lecz jego współcześni wstrzymali rozwój niemieckiej muzyki, a raczej spowodowali, że epoka po Bachu jest do pewnego stopnia przejściową, choć niezmiernie ważną, gdyż w niej rozwijają się embrjony symfonji wyniesionej na klasyczny piedestał przez Haydna. Ponieważ zaś Bacha nie chciano znać wówczas, dziś zaś jesteśmy świadkami ogromnego renesansu jego sztuki, przeto dowód jasny, ża patrzył on przed siebie w dal, nie bacząc na to, co się działo na prawo i lewo. Można przeprowadzić do pewnego stopnia analogję ze stanowiskiem Brahmsa, którego kierunek zapewne nie jest identyczny z dążeniami Wagnera, Liszta i Brucknera, a jednak znalazł swego wielkiego spadkobiercę w M. Regerze. Tylko że kulturalno-muzyczna organizacja XVIII wieku wzgl. jego pierwszej ćwierci była daleko mniej jednolitą niż dzisiejsza. A wreszcie odkrycia naukowe noszące absolutnie bardzo często cechy przypadkowości nie dadzą się porównywać z ewolucjami w sztuce. Bach szedł ze swym czasem ale go wyprzedził, pomimo, że nie miał nic wspólnego z początkiem symfonji ani z operą. Ale kto zna organową muzykę XIX stulecia à vol d'oiseau, k o wie czem był Bach dla Beethovena, Mendelssohna, Chopina, Brahmsa, Regera i tylu innych, ten nie powie, że wstrzymał muzykę niemiecką. Jestem pewny, że gdyby Bach nie był żył w złych warunkach i miał do rozporządzenia potężny korpus orkiestrowy, kto wie, czy nie powitalibyśmy w nim ojca symfonji. Kto zna dobrze jego suity orkiestrowe, temu to zdanie nie wyda się dziwnem. Wreszcie równie logicznem byłoby zdanie, że gdy epoka błądzi, to błądzą talenty, lecz nie gienjusze (Beethoven!)— jak u nas np. Chopin w stosunkudo ówczesnej muzyki polskiej i w stosunku do Moniuszki. A jeśli ktoś chciał przytoczyć jako przeciwny dowód Mozarta, to z punktu historycznego widzenia uznać musimy Mozarta jako pomost, bez którego nie byłoby połączenia Beethovena z przeszłością; z artystycznego zaś stanowiska gienjusz Mozarta jest wystarczającym argumentem przeciw tym, którzy.. błądzą błędami współczesności.

Sezon operowy 1909—1910 we Francji.

W sezonie ubiegłym szczególniejsze powodzenie sprzyjało Janowi Nouguès'owi, a właściwie jego dziełu „Quo-Vadis“ (podług romansu Sienkiewicza). Pierwsze przedstawienie opery Nouguès'a (w Nicei w sezonie 1908/1909) wywołało ogólną sensację. Zainteresował się nią i Paryż. Operę wystawiono w teatrze „Lyrique“ i niebawem przekonano się, że w całem dziele najmniej interesuje i najmniejszą wartość posiada mazyka. Mimo to „Quo-Vadis“ nie schodzi z repertuaru i zaklimatyzowało się prędko na scenach prowincjonalnych. W Operze Komicznej debjutował Nouguès drugą operą „Chiquito“. Krytyka partyturze tej opery przyznała większą wartość, aniżeli „Quo-Vadis“, dzieło jednak



rychło zeszło z repertuaru. Opera w Nicei wystawiła wreszcie trzecie dzieło Nouguès'a „Czerwony hotel", lecz z zupełnem niepowodzeniem. Zato wystawiona w Nicei w krótce przed „Czerwonym hotelem" opera Dupont'a „La Glu" przyjęta była przez prasę i publiczność bardzo życzliwie.

W Paryżu czynne były cztery sceny operowe. Pierwsza z nich, Opera Wielka, nie odznaczyła się zbytniem ożywieniem. Wystawiono „Złoto Renu", „Las" fantastyczną operę Savard'a, „Święto u Teresy" balet pantomina z muzyką R. Hahn'a (znaczne powodzenie dzięki wykonaniu i doskonałej muzyce), „Córkę słońca" tragiedję liryczną Galliard'a; ostatnią nowością była „Salome" R. Straussa (powodzenie i zwycięstwo nad „Salome" Mariotta, graną jednocześnie w teatrze „Lyrique") poza tem dawano dzieła stare i „ograne". Druga scena, Opera komiczna, po niepomyślnej premjerze „Chiquito" Nouguès'a i wznowieniu dawno niegranego „Króla Ys" („Le roi d'Ys") Lalo, wystawiła ku wielkiej uciesze Debussy'stów „Serce młyńskie" idyllę liryczną Severrac'a i operę mitologiczną „Mirtille" Garnier'a. Dalej poszła opera w 4 aktach Samuela Rousseau „Leon" i in. Pod koniec sezonu dano „Wesele Telemaka" Terrassa. Trzecia scena, Théâtre Lyrique, zadowalnia się wspomnianą nowością „Quo-Vadis", robiąc na niej „kasę". Sensacją było wystawienie „Salome" Mariotta. Zresztą repertuar tej sceny ma starą fizjognomję. „Trubadur", „Marta", „Faworyta", „Afrykanka" i t. p. nieśmiertelne dzieła są stałą ozdobą programu „Lyrique". Czwarta scena, „Trianon lyrique", najmniejsza z trzech wspomnianych, daje obok oper i operetki. Nowościami tej sceny były dzieła Leborna („Daphnis et Chloe") Ponse'a („Laura"); wznowiono operę Grétry „Ryszard Lwie Serce". Poza tem usłyszeć można „Trawiatę", „Don Pasquala", „Córkę Tambour Majora", „Córkę rynku" i in.

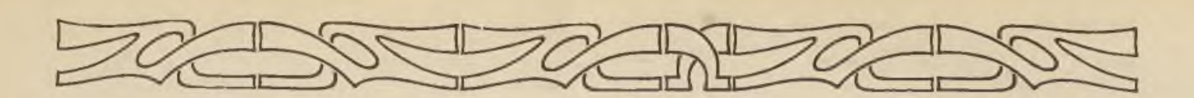
Oprócz stałych widowisk operowych szkoła śpiewu „Ysnar don" wystawiła pastorał w stylu XVIII w. „L'Accordée de village".

W maju rozpoczęła przedstawienia nowojorska „Metropolitan Opera". Atrakcję stanowił Caruso i niezrównany kapelmistrz Toscanini. Wystawiono szereg oper włoskich i niemieckich. Na sezon przyszły zapowiedziano w „Operze Komicznej" premjerę opery do słów Edmunda Rostanda autora „Chanteclera". Muzykę napisał kuzyn Edmunda Rostanda Alojzy Rostand. Sceny prowincjonalne powtarzają z roku na rok ten sam repertuar (Meyerbeer, Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Reyer, Wagner plus kompozytorowie włoscy).

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

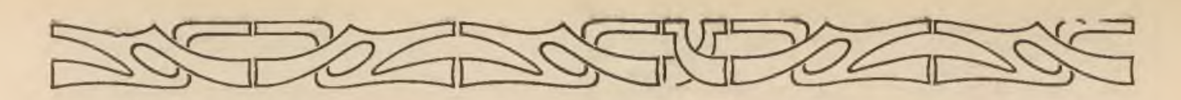
Tydzień R. Straussa w Monachjum.

Monachjum jako miasto przejezdnych postarało się o letnie atrakcje nietylko w zakresie sztuk plastycznych, lecz także muzyki. Niedawno odbyły się uroczystości Schumannowskie, obecnie jesteśmy tuż po tygodniu Straussa — nieco przemęczeni, lecz i syci wrażeń silnych, a nawet bardzo podniosłych. Wkrótce rozpocznie się cykl koncertów symfonicznych (Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Brahms, Liszt, Berlioz, Bruckner), we wrześniu zapowiedziano tydzień francuski i symfonję VIII Mahlera z 1000 wykonawców. Dawniej mieliśmy sposobność odpoczynku, nerwy nasze mogły się wyprostować i odświeżyć przed nowym sezonem. Dziś nie podobna o tem pomyśleć; dziś *musi* się usłyszeć w lecie po raz X+1 symfonję Beethovena, wysłuchaną x razy w sezonie poprzednim. Nie, *nie musi się*, a jednak ciągnie się do sali koncertowej mimo letniego upału i słucha się jej tak, jakby po raz pierwszy. Gdzieś podziewa się zmęczenie... Żałowałoby się, gdyby wypadło opuścić koncert. A ten cykl symfoniczny przeplatają wzorowe przedstawienia dzieł Mozarta i Wagnera. Wreszcie porzuca się nadzieję odpoczynku, zwłaszcza że Monachjum w lecie przedstawia się w niektórych dzielnicach jak Nauheim, Yschl, Marienbad, Kissingen. Bujna zieloność kwiecista uspokaja nerwy i odświeża wzrok męczony przez wieczorną elektryczność w sali koncertowej. Nb. — o ile nie panuje „bawarska pogoda", t. j. kilkotygodniowa ulewa, jak np. w obecnym letnim sezonie. Atrakcji jednak nigdy nie brak, a to decyduje — i zdecydowało o powodzeniu tygodnia Straussa, w którym Filharmonicy wiedeńscy (jako goście), sam Strauss w otoczeniu licznych znakomitych solistów, produkcje wybornej orkiestry nadwornej monachijskiej pod dyr. F. Mottla i przedstawienia oper Straussa w teatrze ks. Regen-



ta były największą atrakcją. Wykonali filharmonicy wszystkie poematy symfoniczne i wstęp do „Guntrama" oraz 2 marsze wojenne i serenadę akompanjowali do pieśni pani Edycie Walker i pp. Steinerowi i Feinhalsowi oraz do „Burleski" odegranej z wielkim mistrzowstwem przez p. W. *Backhausa*. R. Strauss okazał się wybornym akompanjatorem pjanistą, towarzysząc p. Tilly Koerner (pieśni) oraz prof. *Rosé'mu* w sonacie skrzypcowej, w której zauważono powszechnie pewne echa chopinowskich wpływów, podobnie jak w kwartecie fortepjanowym, odegranym doskonale przez koncertmistrzów wiedeńskiej orkiestry wraz z bajecznie akompanjującym p. I. *Friedmanem*, któremu cała prasa przyznaje pierwszeństwo w wykonaniu dzieła Straussa, którego partja fortepjanowa nie należy do łatwych. Również zbierał p. Friedman oklaski, grając sonatę wiolonczelową Straussa z prof. *Buxbaumem*. Tilly *Koenen* śpiewa pieśni tak szlachetnie, z tak serdecznym wyrazem i głębokiem zrozumieniem, że ręce składają się same do oklasków, któremi hojnie darzono sympatyczną i głośną śpiewaczkę, mającą wiele wspólnych zalet z panią Charles Cahièr. Można było zauważyć ożywienie i zadowolenie na zmęczonej a jednak pełnej wyrazu fizjognomji akompanjującego R. Straussa. Również pani Edyta *Walker* śpiewała z towarzyszeniem orkiestry bardzo pięknie; miejscami odczuwaliśmy, że jej pieśniarska kreacja była pierwszorzędną. Pieśni przepojone tajemniczym pierwiastkiem i namiętną ekspanzją, fantastycznym nastrojem i czemś, co Niemcy zowią „unheimlich" wypadły wprost niezrównanie. Mniej zajęli nas jako śpiewacy pieśni pp. *Steiner i Feinhals*. Pierwszy ma bardzo miły głos i niewątpliwie wysoką kulturę artystyczną, ale organ jego nie okazał się dość silnym w sali mieszczącej 4000 ludzi: orkiestra „nakrywała" go. Więcej podobał się w małej sali „Künstlerteatru", gdzie nawet bisował. Feinhals zawsze nas ujmuje swemi kreacjami dramatycznemi, jako Kunrard w „Feuersnot", jako Wotan, jako Hans Sahs. W pieśni miewał niezłe momenty; na ogół nie zadowolnił nas, gdyż wykonanie jego miało cechy szkicowe, głos zaś w górnych regestrach i w przejściach z średnich w górne brzmiał niemiło. Rapsodyczno-bohaterski ton zdołał jednakże ująć w należytą formę wyrazu, co u Feinhalsa nie jest rzeczą niezwykłą. Sukces jednak nie przeszedł 0^0 ciepłoty; a jeśli nie opadł poniżej, to chyba tylko dzięki lokalnemu patrjotyzmowi. Największy tryumf był udziałem *Filharmoników wiedeńskich*, najlepszej orkiestry na kontynencie, zajmującej drugie miejsce po symfonicznej orkiestrze w Bostonie. Wykonanie ich nosi cechę tej doskonałości, która pozwala najtrudniejsze utwory symfoniczne wykonać nietylko jako coś łatwego, lecz i uprzedzać myśli dyrygienta pozostawiając mu tylko interpretację tempa i frazowania dynamicznego. Czasami tylko waltornie nie chciały dostroić się do ogólnego niveau, zwłaszcza w „Don Kiszocie" i „Simfonia domestica": to znaczy grały lepiej niż każda orkiestra, ale nie dorównywały chwilowo innym grupom. Kto zna te dwa utwory, ten wie, że trudniejszego zadania nie przedstawia dla waltorni żaden symfoniczny utwór. Czasem również koncertmistrz, p. Prill, nie czuł silnego gruntu pod nogami (czy rękami?!) wykonując sola skrzypcowe. Doskonale grał prof. Buxbaum swą partję w „Don Kiszocie" (wiolonczela). Brzmienie kwintetu smyczkowego w tej orkiestrze przechodzi najwybredniejsze wymogi. Wartość zaś instrumentów dętych jest po nad wszelką chwalbę. Gdyby nadworna orkiestra monachijska posiadała lepsze instrumenty, niż je ma (t. j. tej samej dobroci), zajęłaby chyba równe miejsce z filharmonikami berlińskimi, t. j. z najlepszą orkiestrą po wiedeńskiej. Dyscyplina Wiedeńczyków spotęgowana wymogami Weingartnera na punkcie czystego i bardzo harmonijnego frazowania, okazała się w całej pełni, gdy przyszło im wykonać najtrudniejsze dzieła Straussa, który też przy każdej sposobności zaznaczał swą wdzięczność i szczerą radość, że może słyszeć swe dzieła w interpretacji takiej, jak obecna. A jednak po wykonaniu „Elektry" w teatrze ks. Regenta pod dyr. *Mottla* i przez *monachijską orkiestrę* czuł się Strauss wzruszonym, gdyż bez wahania można było użyć wyrażenia: Monachijczycy przeszli sami siebie. Nie brakło i takich, którzy oświadczyli, że to wykonanie stało wyżej niż — samo dzieło. Śmiesznym jest pseudo-dowcip, iż nawet fałszowania orkiestry nie można zauważyć w tego rodzaju dziele, co „Salome", „Don Kiszot" lub „Elektra": w wykonaniu „Elektry" nie było ani jednego tonu wątpliwego. Po „Feuersnot" wykonał Mottl „Życie bohatera" — również znakomicie. To zdołało zmusić nas do zapomnienia o niefortunnem wykonaniu tej kompozycji przez tą samą orkiestrę pod dyr. Mottla w ubiegłym sezonie; wówczas mieliśmy wrażenie czytanej próby.

Z solistów operowych wymieniamy wyborną Klitemnestrę (pani Preuse-Matzenauer), p. E. Walker (Salome), p. Fassbender (Elektra), p. Krause (Herodes), p. Feinhalsa (Konrad). Panowie Bender i Wälter są już bardzo zasłużeni. Chóry w „Feuersnot" pozostawiały czasem dość do życzenia — są bardzo trudne.



Opuszczaliśmy ostatni wieczór symfoniczny z wrażeniami silnemi. Wiatr, ze świeżo spadłych śniegów w Alpach wiejący, chłodził zmęczone rzesze, które wytrwale zdobywały bilety i zapełniały olbrzymią halę muzyczną doszczętnie.

Parę uwag dla uczących się muzyki.

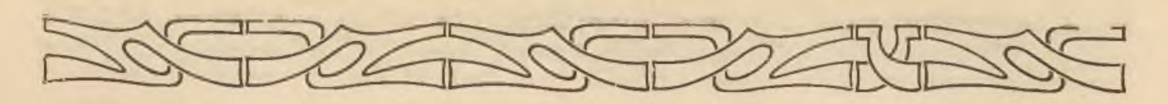
Pragnienia i nadzieje tych, którzy tak licznie nawiedzają większe środowiska muzyczne a szczególnie Berlin w celu odbycia studjów, są tak różne i nieobliczalne, że trudno znaleść taką radę, którąby wszystkim jednaką korzyść oddała. Czy nie najlepiejby było wyjść z tego kłopotu przez zwrócenie się do zdania Mefistofelesa: „Wenn die nicht irrst, kommst du nicht zu Verstand; willst du entstehn, entsten, auf eigene Hand!"—Przez błędy—droga do prawdy; samodzielność jedynie doprowadzi cię do celu!

Jakiż to pstry, złożony z wielu rozmaitych żywiołów tłum, tych którzy po naukę muzyki corocznie zjeżdżają np. do Berlina! Z bliższej i dalszej przybywają ojczyzny, z krajów odległych, z za morza. Ten, w początkowem jeszcze stadjum rozwoju chce tu pierwsze stawiać kroki do świętej krainy sztuki prowadzącej ów, bardziej już rozwinięty, ostatecznego szuka wydoskonalenia. Jedni uczą się, aby się odpowiednio przygotować do zawodu fachowego muzyka, inne „tylko dla przyjemności". Czy nie należałoby już tu zastrzedz się odpowiednio? Czy powinno się bowiem robić tak głębokie różnice w sposobie uczenia zależnie od tego, czy ktoś ma zamiar całkowicie się sztuce poświęcić, czy też chce się w niej wydoskonalić jako przyjaciel muzyki jedynie, jako dyletant w szlachetnem słowa tego znaczeniu? Czy amatorom powinno się naukę podawać mniej poważnie, aniżeli tym, którzy zamierzają kształcić się na fachowców?

Opinja z reguły potwierdza to pytanie lekkomyślnie. Komu na sercu leży podniesienie stopnia kultury artystycznej, a muzycznej w szczególności, musi przeciwko mniemaniu takiemu żywo zaprotestować. Sztuka to rzecz święta, i kto zbliżyć się do niej pragnie, powinien to uczynić poważnie, z namaszczeniem i zrozumieć, że tu chodzi o najwyższe dobro człowieka, a nie o igraszkę, zabawkę zdaną na traf ślepy. Nauczyciel zaś, który wychowuje amatora mniej poważnie niż zamierzającego oddać się muzyce fachowo, przedstawia typ miernego najemnika. Grzeszy on przeciwko temu najwyższemu dobru, ponieważ zapomina, że wszystko co jest wysiłkiem działalności naszych wielkich mistrzów, tylko wtedy w plon szlachetny zmienić się może i stać się zarodem rzeczy nowych i wysokiej miary, każdy znajdzie odpowiednio przygotowane miejsce w głowach i sercach tych, ktorzy to przyjąć mają, dla których to jest przeznaczone. Albowiem kultura muzyczna danego narodu zależy od ogólnego poziomu wykształcenia muzycznego, a nie od jakości kilku odosobnionych artystycznych i wirtuozowskich produkcji.

A więc: pracujcie nad muzyką dla własnego zadowolenia, dla przyjemności tylko—tak! Ale owo „tylko", ze swojem nie do przyjęcia znaczeniem, należy stanowczo wykreślić!

Nie ulega wątpliwości, że kandydat na artystę powinien umieć więcej i znać wiele innych rzeczy, jak przyjaciel muzyki, amator. Dla przyszłego artysty nigdy nic nie jest zamało. Biada takiemu, któryby sądził, że po ukończeniu zwykłych studjów, nie potrzebuje już dalszego rozwoju i jeżeli nie zrozumiał, że najlepszy nawet nauczyciel może mu tylko otworzyć podwoje sztuki, wyrównać strome ścieżki, zabezpieczyć go od bezplanowości i ułatwić wreszcie nabycie samodzielności w pra-



cy technicznej i duchowej. „Tylko pewnej części sztuki można się nauczyć—artysta musi znać ją *całą!*

Prawdziwie dobry uczen umie z wiadomości nabytych wyciągnąć konsekwencje i dojść do nowych wniosków, w czem usiłuje z powodzeniem dorównać swoim mistrzom. Powszechnie się mówi, że niema dobrych nauczycieli, są tylko dobrzy uczniowie. W ten sposób ma się wyrazić tę wielką część pracy, którą uczcń—wliczywszy w to miarę i jakość jego talentu—sobie tylko przypisać może po ostatecznym wyniku studjów. Najbardziej intensywna praca doskonałego nawet nauczyciela musi pójść na marne, jeżeli jej nie poprze i nie uzupełni rozsądnie przeciwstawiona działalność ucznia.

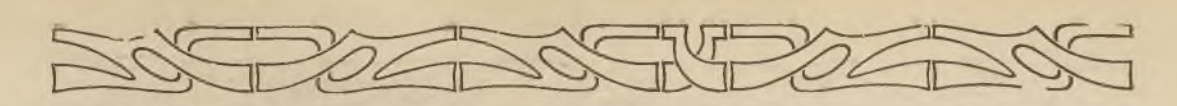
Tak się rzecz ma z nauką w ogóle; tak się ma z nauką muzyki, tylko że tu ta dopełniająca działalność ucznia musi obejmować daleko szersze kręgi, jak te, które pozornie zakreślają godziny nauki w szkole. A tego właśnie nie rozumie wielu uczących się muzyki. Od nauczycieli żądają, aby brali intensywny udział w nauce, aby poznali i zrozumieli ich indywidualności, poszczególne dane i skłonności. Nauczyciela, który nie okazuje głębszego zainteresowania się nauką, lekceważą i pogardliwie się doń odnoszą (całkiem zresztą słusznie). Sami jednak nie zasługują częstokroć na lepsze traktowanie, ponieważ czynność swoją uważają za skończoną po wypracowaniu pewnego zadania i nie zdradzają skłonności ku temu, aby wiedzę swoją i specyficzne fachowe wiadomości oprzeć na trwalszych podstawach, coby im dać mogło jedynie miano rzeczywiście dążącej do celu młodzieży artystycznej.

Oczywista, zbyt pożądliwie zwraca sie uwagę na blask zewnętrzny. Upajamy się sprawnością wirtuozów i zazdrościmy sławy gwiazdom. Często też podsłuchać możemy westchnienie: ach gdybym posiadał taką technikę.—Już to tak zwykle bywa: chęć naśladowania drugich mamy wrodzoną; lecz nie tak łatwo wyszukać i dobrać to, co naśladować należy.—„Wyżyny nas nęcą, nie stopnie do niej prowadzące; u stóp góry stojąc, pożądliwie na szczyt jej spoglądamy". *(Dok. nast.)*.

KORESPONDENCJE.

Lwów, w czerwcu.

Ubiegły sezon koncertowy nie wskazywał wcale na jakiś istotny postęp w rozwoju muzykalności Lwowa. Koncertów było bardzo wiele, więcej może aniżeli kiedykolwiek indziej, brakło jednak tej myśli przewodniej, którаby cały ruch muzyczny potrafiła poprowadzić do prawdziwego uświadomienia i umuzykalnienia szerokich mas publiczności. Mieliśmy całe gromady wirtuozów głównie skrzypcowych, kilku pjanistów, śpiew również był reprezentowany, popisywały się nawet trzy kwartety zagraniczne, oprócz stałego, złożonego w przeważnej części z profesorów tut. konserwatorjum; dwie orkiestry (monachijską i wiedeńską), które grały aż cztery razy, jedną miejscową t. zw. „Towarzystwa muzycznego" (właściwie teatralną), a popisywała się ona także cztery razy i t. d. O wszystko to prawie starały się dwie ajencje koncertowe: jedna tarnowska p. Türka, druga krakowska p. M. Dropiowskiego. A reklamę urządzano również koncertowo, dlatego też wszystkie prawie koncerty (o ile oczywista były dostatecznie „sensacyjne") cieszyły się wielką frekwencją publiczności. Zaczem, sądzićby można, umuzykalniano się do sytości... Powodów jednak tak licznego uczęszczania na koncerty należy szukać „głębiej". Tak to już jest, że Lwów choć małe, ale „nie bardzo liche" miasto musi corocznie mieć jakąś modę. Ubiegłego sezonu było modą chodzenie na koncerty. Oczywista na „wielkie" koncerty „gwiazd" zagranicznych. A nie jest to nic dziwnego w roku „kometowym", jeżeli taki ruch wszczął się na tem polu. Wyczuły to subtelnie ajencje koncertowe, stąd mnogość koncertów.. Oprócz tego wiele pomogły muzyce... stroje i fryzury, które w tym właśnie sezonie były bardzo ozdobne (co za zbieg okoliczności!). I gdzie to wszystko



najlepiej zaprezentować, gdzie się tem pochwalić?! Lwów ma tak niewiele miejsc dostępnych dla szerokiej publiczności, „corso" na ul. Karola Ludwika i Akademickiej takie szczupłe, mimo, że chodniki rozszerzył i wysokie lampy łukowe rozwiesić kazał magistrat prześwietny, że w istocie najlepszą okazją do „pokazania się" i naodwrót „oglądania" może być „operetka" (teatr miejski, w którym czasem dają także opery i komedje) lub sala koncertowa w starym gmachu hr. Skarbka, no ostatecznie sala „Domu narodnego". I jeszcze jedna ważna cecha charakterystyczna. Kiedy np. przedsiębiorca nie uskutecznił „należycie" (t. j. po amerykańsku) reklamy, kiedy otwarcie nie dał zo poznania, że grać lub śpiewać będzie „gwiazda", która zwłaszcza w Wiedniu miała szalone powodzenie, to choćby to był najcudowniejszy artysta, znany zresztą i ceniony wysoko gdzieindziej—sala zaświeciła pustką. Na palcach zliczyć można było zwolenników sztuki prawdziwej i „gratisowców", a brakło tej „koncertowej" publiki z fryzurami i nosami z Egiptu i kraju Sema. Np. taki Thibaud, skrzypek doskonały i zagranicą znany, miał kilkunastu zaledwie słuchaczy, dlatego, że p. Dropiowski, wierząc w dobre jego imię zapomniał o urządzeniu reklamy. I takich a nawet bardziej drastycznych przykładów naliczyć można bardzo wiele.

Korzyść moralna z ubiegłego sezonu mało miała plusów Więcej było wyników ujemnych, jakoto: odzwyczajenie publiczności od słuchania muzyki z myślą o prawdziwej i poważnej sztuce i demoralizacja, zapomocą systemu „gwiaździstego". Takie granie na niskich i zewnętrznej jedynie natury instynktach, miało na celu chyba tylko „efekt finansowy". Już to i mistrz w tym kierunku p. dyrektor Heller ma wiele na sumieniu, jeżeli chodzi o zdeprawowanie smaku publiczności. Jego to zasługą wprost jest przerażający kult operetki wiedeńskiej we Lwowie, której biegunem przeciwnym stał się znowu kult dla gwiazd. A już najbardziej zastraszającym objawem jest poniewieranie muzyki rodzimej. Robiło się u nas tu i owdzie coś trochę dla śp. Noskowskiego (Lutnia) i in., ale to wszystko bez myśli przewodniej, ot tak przypadkowo. Najbardziej zaś boleć musi to, że dla prawdziwie wartościowych dzieł polskich trudno znaleść zrozumienie i rozpowszechnienie odpowiednie. Zarówno wokalne dzieła przeszłości odległej jak i instrumentalne teraźniejszości najbliższej, mające częstokrcć wartość niepospolitą, obcemi są niemal dla naszej publiczności i nader rzadko na naszych estradach są produkowane. Winą tego jest i to, że w mieście, które nie posiada ani jednego profesora historji muzyki, trudno o głębsze zrozumienie wartości dzieł tej sztuki. Wiele na sumieniu ma konserwatorjum i liczne tutejsze uczelnie muzyczne, które dotąd nie potrafiły zorganizować należycie nauki przedmiotów teoretycznych i historji muzyki. Zamiast światła sieje się stamtąd nieuctwo i podaje się dyletancki wprost sąd na rzeczy; chowa się młodzież w nieświadomości i odrazie do tego, co nie smakuje panu „profesorowi".

Rozpowszechnieniu nowszych dzieł muzyki polskiej nie sprzyjał w tym roku i dyr. Sołtys, który jeszcze w poprzednim sezonie tak przychylnie się do nich odnosił. Jego pociesznie niezręczna, ale dziś już do pewnego stopnia rutynowana i pracowita pałeczka kapelmistrzowska, nie poczuła się zdolną do wznowienia na koncertach Tow. muzycznego wysoko szybującego „Sokoła" Fitelberga, przecudnych poematów Karłowicza, pełnego grozy „Bolesława" Różyckiego i zaprezentowania innych dzieł młodszej muzyki polskiej. P. Sołtysowi wystarczyło wykonanie „Stepu" Noskowskiego i regensbursko-militarnego „marsza pretorjanów" p. Feliksa Nowowiejskiego. Nie trzeba posądzać Sołtysa o złą wolę. Niech raczej otrząśnie się ze złych wpływów podwładnych sobie, a raczej nim rządzących kolegów! Tego mu szczerze życzyć należy! *(Dok. nast.).* *J. L.*

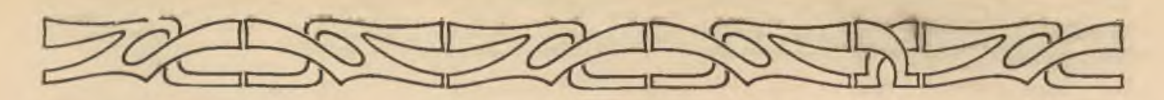
Kronika.

= **W Zwickau** miejscu urodzenia Schumanna z powodu setnej rocznicy urodzin mistrza założono muzeum imienia gienjalnego romantyka.

= **Berlin**. Pierwszym stałym kapelmistrzem Orkiestry Blüthnera mianowano Edmunda Straussa, drugim Bruno Weyersberga. Na 6 wielkich symfonicznych koncertach tej orkiestry, które się odbędą pod kierunkiem Hauseggera, wystąpią jako soliści: panie Kraus - Osborne i Noordevier-Reddingius, i pp. von Dohnanyi, Berber, Lütschg i dr. Römer.

— Na jednym z koncertów Towarzystwa przyjaciół muzyki wykonaną będzie pod kierunkiem Oskara Frieda 7-ma symfonja Mahlera. Kompozytor zaś szwedzki Wilhelm Steuhammar zaprodukuje własny koncert fortepjanowy.

— Prof. klasy śpiewu solowego w berlińskiej Hochschuli, Adolf Schulze (liczy 76 lat życia) ustępuje z zajmowanego stanowiska.



— **Uczczenie R. Straussa.** W Monachjum na domu, w którym urodził się twórca „Salome", wmurowano tablicę pamiątkową z odpowiednim napisem.

— **Na miejsce Demutha** nadworna opera wiedeńska ma zamiar zaprosić amerykańskiego barytonistę Withill'a.

— **Tydzień Ryszarda Straussa** w Monachjum miał przebieg nad wyraz świetny. Publiczność zapełniła wszystkie miejsca w teatrze ks. rejenta i nowej sali muzycznej, mieszczącej 4000 osób, oraz 1000 wykonawców. Szczególnie odznaczyli się filharmonicy wiedeńscy pod dyr. Ryszarda Straussa. Przed uroczystościami wydano obszerny tom prac, tyczących się dzieł Straussa; między wielu innemi znajdują się w tej publikacji prace prof. dr. Artura Seidla, dr. R. Batki, dr. L. Schmidta, oraz dr. Adolfa Chybińskiego („O utworach chóralnych R. Straussa"). Umieszczamy sprawozdanie z przebiegu uroczystości R. Straussa, będących głośnym wypadkiem muzycznym.

Z żałobnej karty.

— *Leopold Demuth* znakomity barytonista, jeden z wybitniejszych artystów wiedeńskiej opery nadwornej, zmarł nagle podczas podróży koncertowej w wieku lat 50. W repertuarze posiadał wszystkie partje z dramatów Wagnera — w r. 1899 śpiewał nawet w Bayreuth — w pierwszym jednak rzędzie był doskonałym odtwórcą oper Verdiego i niezrównanym w „Balu maskowym". Przed przybyciem do Wiednia należał do składu artystów hallskiej, lipskiej i hamburskiej opery.

— W patrjarchalnym wieku zmarła w Paryżu *Paulina Viardot-Garcia* (ur. w r. 1821) słynna swego czasu śpiewaczka operowa, ostatnia nauczycielka śpiewu solowego. Córka słynnego ongi S. Emanuela Garcia, była uczennicą swego ojca. Pierwotnie poświęciła się grze fortepjanowej i po powrocie rodziców z Meksyku kształciła się pod kierunkiem Liszta (fortepjan i kompozycja). W 16 r. życia oddała się karjerze śpiewaczej, a w 2 lata później debjutowała w Londynie w roli Destemony w „Otello" Rossiniego. Sława Pauliny Garcia rozeszła się prędko po obu półkulach, tak że dyrektor paryskiego „Théâtre italien" Ludwik Viardot (zm. w r. 1883) pojechał do Londynu, by usłyszeć słynną gwiazdę, zaangażował ją do Paryża, poślubił, i zlikwidowawszy następnie antreprysę, został impressario małżonki, z którą przedsięwziął tournée artystyczne po Europie. W r. 1848 Viardot-Garcia powróciła na czas dłuższy do Paryża, należała do składu artystów Wielkiej Opery i teatru „Lyrique". W 42 roku życia porzuca jednak scenę i oddaje się pracy pedagogicznej pierwotnie w Baden-Baden, a od r. 1870 w Paryżu. Ze szkoły Viardot wyszło kilkanaście pierwszorzędnych śpiewaczek (Brandt, Artot, Lucca i in.). Wszechstronne i głębokie wykształcenie muzyczne pozwoliło zmarłej pracować i na niwie kompozytorskiej. Z pod jej pióra wyszło kilka operetek, szereg pieśni na głos solowy i kilka utworów fortepjanowych. W Rosji imię zmarłej znane jest nietylko jako jednej z najbardziej popularnych artystek, ale jako długoletniej przyjaciółki Turgienjewa.

— *Zerrahn Karol* od r. 1854 kierownik „Händel and Haydn Society" w Bostonie i koncertów symfonicznych „Harvard Association", profesor śpiewu, harmonji i instrumentacji w bostońskiem konserwatorjum „New England" zmarł w Bostonie w 83 roku życia.

— *Dr. Otto Briesemeister* ur. w r. 1866 gienjalny odtwórca partji wagnerowskich, od roku 1898 filar Bayreuthu, zmarł 16 czerwca. Briesemeister był synem nauczyciela wiejskiego, studjował medycynę i po odbyciu powinności wojskowej za namową przyjaciół rozpoczął naukę śpiewu u Wiedemanna w Lipsku. Karjerę sceniczną rozpoczął w Detmold, a wkrótce potem Cosima Wagner zaangażowała go do Bayreuth. Znany był po szerokim świecie, zwłaszcza w Wiedniu, Londynie, Monachjum i Sztutgardzie.

— *Weckerlin Jan Baptysta*, historyk i kompozytor, zmarł w 89 roku życia. Studjował w r. 1844 u Poncharda śpiew i u Halévego kompozycję. Od roku 1876 był bibljotekarzem konserwatorjum w Paryżu i archiwistą w stowarzyszeniu kompozytorów. Pracę historyczne Weckerlina zawierają się w zbiorach pieśni ludowych: „Echos du temps passé", „Echo d'Angletterre", „Chansons et rondes populaires", „Les poètes français mis en musique", „Chansons populaires de provinces de la France", „Le chanson populaire", „Musiciana", „L'ancienne chanson populaire en France". Oprócz tego napisał historję instrumentów i muzyki instrumentalnej. Z dzieł kompozytorskich wymienić należy kilka oper z których „L'organiste dans l'embarbarras" miała duże powodzenie, utwory chóralne i orkiestralne.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.